

Del placer del texto al placer de la lectura y la interpretación

"I am rather pleased with myself as a writer. What could be neater, for instance, than the following: "The letters were brought in at twenty minutes to nine. It was just ten minutes to nine when I left him, the letter still unread. I hesitated with my hand on the door handle, looking back and wondering if there was anything I had left undone.""

(confesión del Dr. Sheppard, en Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*)

I. Lectura e interpretación

En 1973, Roland Barthes publicó un libro corto titulado *Le Plaisir du texte*, probablemente remitido a *Les Mots* de 1964 de Sartre. En los dos textos, el autor respectivo se propone ofrecernos una explicación del proceso que lleva a la lectura y su disfrute, y de ahí al proceso de escritura para Sartre y analítico para Barthes. Dividido en dos partes, tituladas: "*Leer*" y "*Escribir*", la novela autobiográfica de Sartre es más explícita en sus fundamentos que el texto de Barthes, cuyo debate se opera entre lo que sería "*plaisir*" y "*jouissance*" del texto, lo que en español tal vez podría traducirse por placer y gozo del texto, el placer podría ser el disfrute intelectualizado, mientras el gozo sería la aproximación vacía y no decible porque no intelectualizada del texto.

Nos encontramos desde aquí frente a una doble problemática que nos introduce al tema de hoy.

Primero debemos apuntar que, hasta en la práctica de Barthes, el concepto semiológico de texto es amplio y abarca manifestaciones no literarias, provenientes en particular de las artes plásticas y la música. Aunque es bien cierto que tanto estructuralismo como semiología se han dedicado a manifestaciones literarias (incluimos en éstas los relatos míticos y/o orales), y, cuando no, como la semiótica del arte, se esmeraron a contemplar desde lo que Barthes mismo hubiera podido llamar el aburrimiento del gozo estético un sinsentido no literario, no podemos obviar que la tensión e intensión de dichas corrientes fue entender los espacios

o, para ellos, intersticios de lo simbólico, previos o anteriores a la elaboración suprema del texto Logos divino. Dios nominalista que nombra y por ende clasifica y crea especies y objetos-sujetos.

Este interés permite abrir el concepto de lectura al de comprensión, es decir, considerar que, aun ante una obra no literaria, como una pintura o una fotografía, estamos en y nos proponemos, como espectadores también, una lectura. El leer en este sentido es dar una opinión o proponer un sentido a la obra en la visión que de ella tenemos.

El otro elemento que debemos apuntar es que, mientras Sartre y Barthes contemplan el proceso genético, evolutivo si se quiere, del lector hacia la posición de hacedor de texto, para utilizar un término borgesiano, el hacedor de texto en los dos casos siendo el intelectual, es decir, ya no tanto el creador de obra, sino el intérprete, nosotros contemplaremos el proceso inverso: del texto hacia el lector.

Dicho de otra forma, Sartre y Barthes asumen una unidad ideológica en la que, para ellos como para Umberto Eco en *La obra abierta*, el lector es quien, en su proceso constructivo, adquiere capacidades particulares que le dan la potencialidad de leer y asumir un texto, según el nivel del lector de manera gozosa o placentera. El lector al volverse escritor en Sartre obvia una realidad alternativa: el lector que no se vuelve escritor, obviando asimismo la dicotomía entre lector y escritor, de igual forma que Barthes contemplando niveles de acercamiento al texto asume o supone que el texto es una entidad en sí, objeto sui generis, sin creador, con sólo receptores.

El punto es sensible y primordial, ya que va a predeterminar nuestra percepción y comprensión de las obras: si suponemos que el lector crea el sentido en la obra, por gozo o placer, asumimos también que el texto no tiene valor histórico sino un valor cambiante, dependiente del momento de la historia en que lo leamos: una obra del siglo XIX tendría valores y significados distintos, evolutivos, entre el momento de su creación, y el de su lectura por un lector contemporáneo. Es la posición asumida acerca de Darío por ejemplo por Pablo Kraudy, quien hace algunos años

propuso una vigencia del vate en los asuntos electorales de hoy. Si posicionamientos y opiniones literarias pueden hacernos reflexionar muchos siglos después de haber sido escritas, como es el caso de Shakespeare o, más recientemente, de George Bernard Shaw, es mucho más difícil querer entender desde hoy obras del ayer. Deshistorizar o ahistorizar el mensaje de una obra, propiciado dicho mensaje por las circunstancias particulares del escritor, es arriesgarse a no entender lo que quiso decir el autor.

El punto es más sencillo de lo que parece: proveniente del debate nominalista acerca de la percepción: saber si el mundo existe o tiene sentido a través de mi percepción o fuera de mí mismo, creo que, amén de películas como *Matrix* o *Memento*, todos estamos de acuerdo hoy en día en que el mundo existe fuera de nuestros propios sentidos. Sí así es, no podemos concebir que fenómenos no propiciados por mí (como obras exógenas, hechas por otros) sean productos de mi propio pensamiento. Otro elemento: sabemos que, cuando queremos expresar nuestras ideas, a veces no sabemos cómo hacerlo o bien lo hacemos mal, o bien las personas nos interpretan mal, nos entienden al revés de lo que quisimos decir, pero sabemos, por esta misma conciencia de la diferencia entre lo que queríamos o quisimos decir y lo que se entendió, que nuestra intención fue otra que la que creyeron que era. Por lo que, de ahí, podemos fácilmente comprender que el único dueño de nuestro propio pensamiento somos nosotros mismos, no los que nos oyen. No podemos pretender que las personas que nos oyen, las a quienes hablamos, sean los que tienen el significado y el sentido e intención o propósito de nuestros pensamientos expresados en palabras cuando les hablamos.

Entonces, si asumimos la unicidad de intencionalidad de nuestros pensamientos y palabras, tenemos que hacerlo también en lo que al artista o escritor concierne.

II. De los dos tipos de lectores y sus respectivas lecturas

Una vez determinado este paso fundamental, podemos empezar a distinguir lo que es el texto.

En primera instancia, nos será muy útil la diferencia hecha por Barthes entre gozo y placer. De hecho, hay dos maneras de acercarse a un texto: la primera, de puro gozo y deleite, que no implica nada más que el gozo estético. Una obra me gusta o complace por su belleza o su mensaje obvio. Puedo llorar al ver los enamorados de la película separarse, puedo reírme al ver alguien tropezar sobre un banano o al oír el chiste del protagonista de una pieza de boulevard. Tengo miedo ante una película de horror, compadezco a los héroes vencidos por una ley injusta, o tomados en medio de una guerra indeseada.

Este gusto que tomo, puede ser perverso según la palabra de Barthes, más cuando me deleito ante escenas ambiguas, sexuales o macabras, pero no es intelectual, es una impresión, una sensación no argumentada, o con argumentaciones derivadas de los elementos formales que provocan las sensaciones. Dicho de otra forma, mis comentarios al respecto de las obras cuando mi posición de lector es genuina, son relacionados con los objetos a mi vista: asumo o disiento con lo que dicen los personajes, aprecio o detesto los ambientes, encuentro gozosos o espantosos los colores que me proponen. Bienestar o malestar que me provoca la obra tiene ahí que ver con su mensaje evidente, su primer nivel: lo que ella me dice o muestra explícitamente.

No necesito para leerla o entenderla otra herramienta que dominar el idioma en que es: idioma de lenguaje, si esta obra es en español para poder apreciarla necesito saber leer español, o sino tener acceso a una versión traducida, esperando que lo haya sido lo más fielmente posible, pero también el idioma de la obra puede ser visual: es por ejemplo mucha más difícil para un espectador de hoy disfrutar de una película muda en blanco y negro de principios del siglo XX, con escasez de efectos especiales y movimientos de cámara bastante simple, que para un espectador de dicha época, asombrado de ver llegar hacia él un tren a toda velocidad.

El idioma de la obra es lo que hace que me puedo identificar o no con ella: jóvenes lectores de hoy se enfrentan a la dificultad de leer y disfrutar de las *Crónicas de India* o de las obras de Homero,

cuando para los lectores de sus respectivas épocas eran los equivalentes de las novelas de caballería medieval, o de nuestras actuales novelas de Harry Potter, tanto en cuanto a tamaño como a eventos maravillosos relatados se refiere.

De la misma manera, muchas pinturas expresionistas, violentas en sus representaciones y colores, fueron salvajemente quemadas por los nazis por ofrecer visiones espantosas. Baudelaire se enfrentó al rechazo, y pocas personas podrían decirse probablemente lo suficiente enamoradas de las pinturas de Francis Bacon como para tenerlas en su sala, a pesar de que muchos de los que le tendrían disgusto, temor o incompreensión al arte de Bacon, son los mismos, hombres o mujeres, sin importar el género, que se presentarán al cine para ver la última película de horror del momento.

Ahora bien, el otro tipo de relación que puedo tener con la obra, es una relación ya no enteramente debida a mi empatía con ella, aunque sí en parte fundamentada en dicha empatía, ya que es imposible analizar bien a una obra que nos repugna por completo, ya que para poder alejarse de la familiaridad y el sentimentalismo primero, debemos tener una posibilidad de abstraernos que nos imposibilitan reacciones emocionales fuertes, el rechazo siendo más fuerte y definitiva que el placer. Puedo aceptar relacionarme con alguien, pero si esta persona me repugna por una razón física cualquiera, nunca podré acercarme a ella, ni mucho menos tocarla. Igual pasa con las obras y sus géneros. Si me repugna el horror, no puedo traspasar este horror para estudiar bien una obra de este género.

No es que la imparcialidad sea un dato indispensable porque sí, sino que tiene un objetivo: el análisis debe poder darse sin interferencia entre el pensamiento contemporáneo del analista y el, original, del autor. Es el mismo principio que prohíbe en general a los médicos o cirujanos, con particular énfasis de la prohibición para los psicoanalistas y psiquiatras, tratar a gentes de su propia familia.

El identificarse implica el retroceder en la amplitud de visión de la obra. Si estoy demasiado implicado, no puedo abarcar su

significado de manera cabal. Voy a querer darle todos los méritos o imputarle todos los defectos. Es aquí preciso recordar que análisis no es crítica. La crítica, literaria, teatral, musical o de artes, básicamente es una expresión del primer tipo de lectura que evocaba: lectura en la que el lector, en este caso el crítico, expresa sus sentimientos acerca de la obra: me gusta, no me gusta, por razones emocionales o de genialidad. La crítica es básicamente libre.

El análisis supone el estudio serio de la obra, más allá del gusto o disgusto que me provoca.

Estudiar una obra significa, sustrayéndose a nuestro propio sentimiento sobre ella, extraer las razones, significados y circunstancias que provocaron su aparición.

III. Metodología del análisis

Dos vías se ofrecen al analista: la sincrónica y la diacrónica.

Son, para imaginárselas, como dos líneas, una vertical (la sincrónica), la otra horizontal (la diacrónica), que permiten estudiar la obra y su proceso de formación: filo y ontogenético.

A nivel filogenético, los elementos de comprensión de la obra son las recurrencias entre los motivos y temas de ésta con los motivos y temas tradicionales, que se pueden replantear desde cualquier momento de la historia, o por lo menos de un proceso histórico relativamente largo.

Lo ontogenético abarca las recurrencias entre los motivos y temas de la obras y otros, tanto en las demás obras del mismo autor, como en las de sus contemporáneos, asomándose en lo diacrónico el papel de la educación y la influencia de la ideología de la época en la formación y las problemáticas de un autor específico.

¿Por qué se debe pasar por el estudio comparativo de la obra en sus motivos y temas con los de otras obras? Porque toda mente siendo individual, si no existieran estos lugares de pasaje, estos puentes, entre la mente del autor y las del intérprete, no podría conocerse el pensamiento del autor. La única manera, como en el caso de los sueños para Freud, lo que permite entender la mente individual, es la repetición en otras mentes de motivos y temas

similares, que explican y aclaran los motivos específicos en la mente y/o obra individual.

Aclaremos aquí que el conjunto de los motivos es lo que hace el tema: por ejemplo, el tema de la *Crucifixión* se conforma por los motivos de la Cruz, la escalera, la presencia de la Virgen, San Juan, el Sol y la Luna, la cabeza de Adán al pie de la Cruz, etc. Por sinécdoque, en el mundo cristiano, la *Crucifixión* puede, como en la obra de Ernesto Cardenal escultor, simbolizarse por la Cruz sola, porque ésta es la imagen-símbolo que llevan siempre consigo los religiosos y las religiosas, y que encontramos en las tumbas, mas sin embargo un motivo solo no conforma un tema, así una mujer llorando no obligatoriamente es la Virgen, los clavos no obligatoriamente remiten, tampoco que una escalera sola, al momento bíblico.

IV. Ejemplos concretos de estudios de obras

IV.a. En literatura

Yendo a lo concreto, elegiremos varios ejemplos, cortos todos, de análisis de obras, para aclarar cómo puede e, idealmente, debería darse una lectura, no genuina, ésta siendo, como hemos dicho libre y no sujeta a ninguna obligación, sino científica.

El primer punto que tocaremos es el del sentido obvio del motivo: en su cuento de 1884 titulado "*Markheim*" (*Cuentos ingleses de Misterio III*, Buenos Aires, Longseller, 2005, p. 269), Stevenson, después del asesinato cometido por su héroe, plantea la siguiente escena:

"Miró a su alrededor, con terror. La lámpara permanecía sobre el mostrador, su llama moviéndose solemnemente por la corriente de aire; y por ese movimiento fútil, todo el cuarto se llenó de un bullicio sin ruido y se mantuvo en vilo como un mar. Las altas sombras meciéndose, las densas manchas de penumbra subiendo y bajando como si respiraran, los rostros de los retratos y de los dioses de porcelana ondeándose como imágenes que trae el agua. La puerta interior estaba entornada, y en ese cono de sombras penetraba una larga línea de luz diurna, como un dedo acusador."

Ahora bien, el lector atento se percatará que la luz se vuelve en este momento un elemento sobrenatural, como lo será en el momento de aparición del demonio tentador para Markheim, cuando escribe Stevenson (p. 291):

"Markheim lo observaba fijamente. Tal vez había una película sobre sus ojos, pero los contornos del visitante parecían cambiar y ondular como aquellos objetos que ondulan a la luz de la lámpara en el negocio."

Dentro de este contexto es que la luz, saliendo de las sombras, se dibuja *"como un dedo acusador"* para Markheim. El motivo, sin significado si fuera sólo evocado por el autor como elemento casual, adquiere aquí un sentido inequívoco de simbolismo divino y justiciero. Esta luz es la que, tirado por el usurero hacia él, ciega Markheim a su entrada en la oscura tienda (p. 259), es la también de los lentes con montura de oro del usurero (p. 261). Es, en fin, el espejo, revelador del alma del héroe, que le presenta sin darse cuenta el usurero (pp. 262ss.).

Ahora bien, es mucho más interesante el texto si, de repente, lo comparamos con otros de la época: ya en 1866 Dostoiévski nos había dado *Crimen y Castigo*, con un héroe idénticamente empujado por una locura contra el mercado y la usura, pero que no lograba salvarse. Por su parte en 1843 Poe ofrecía *"El corazón revelador"* que, al igual que las voces de los relojes (pp. 271ss.) en Stevenson, llevaba el asesino a su perdición, en los dos casos entregándose, en Poe involuntariamente, en Stevenson por arrepentimiento, el protagonista.

Markheim viene a buscar al usurero inescrupuloso y avaricioso en el momento de Navidad, por lo que el negociante le quiere cobrar demás, asemejándose entonces su personaje al Scrooge de Dickens (dice el usurero, p. 260: *"- Viene a verme justo el día de Navidad cuando sabe que estoy solo en mi casa, me hace levantar los postigos y se niega a negociar. Bien, tendrá que pagarme por mi pérdida de tiempo ya que tendría que estar haciendo el balance de mis libros. Tendrá que pagar, además, por los modales que estoy notando en usted. Yo soy la esencia de la discreción y no hago preguntas escabrosas; pero cuando un cliente no puede mirarme a los ojos, tiene que pagar por eso."*).

La situación en casa de un usurero, ahí donde empieza *La peau de chagrin* de 1831 de Balzac, es típica del siglo XIX, época en que se desarrolla el Banco y el negocio como elemento estructural especulativo base de la naciente sociedad burguesa. Los personajes, probablemente chinos, de porcelana, son objetos de antiguas civilizaciones que contienen en ellos esta herencia de misterio y misticismo universal, intemporal, relacionado con las tierras desconocidas y maravillosas del otro lado del mundo de las conquistas modernas europeas. Reaparecen en *"Le Horla"* de 1887 de Maupassant, *El Exorcista* de 1977 de William P. Blatty o *Gremlins* de 1984 de Joe Dante, entre otros.

Interesémonos ahora a *"La Metamorfosis"* de 1912 de Kafka, que empieza así:

"Cuando Gregorio Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto. Estaba tumbado sobre su espalda dura, y en forma de caparazón y, al levantar un poco la cabeza veía un vientre abombado, parduzco, dividido por partes duras en forma de arco, sobre cuya protuberancia apenas podía mantenerse el cobertor, a punto ya de resbalar al suelo. Sus muchas patas, ridículamente pequeñas en comparación con el resto de su tamaño, le vibraban desamparadas ante los ojos. «¿Qué me ha ocurrido?», pensó.

No era un sueño. Su habitación, una auténtica habitación humana, si bien algo pequeña, permanecía tranquila entre las cuatro paredes harto conocidas. Por encima de la mesa, sobre la que se encontraba extendido un muestrario de paños desempaquetados -Samsa era viajante de comercio-, estaba colgado aquel cuadro que hacía poco había recortado de una revista y había colocado en un bonito marco dorado. Representaba a una dama ataviada con un sombrero y una boa de piel, que estaba allí, sentada muy erguida y levantaba hacia el observador un pesado manguito de piel, en el cual había desaparecido su antebrazo.

La mirada de Gregorio se dirigió después hacia la ventana, y el tiempo lluvioso -se oían caer gotas de lluvia sobre la chapa del alféizar de la ventana- lo ponía muy melancólico."

Obviamente, este inicio sirve, como es de costumbre, para plantear el marco de la acción, marco reducido a la trilogía del teatro clásico, con unidad de lugar, tiempo y acción. Estas primeras líneas sirven entonces para ubicarnos en el lugar (el cuarto de Gregorio) y tiempo ("*una mañana después de un sueño intranquilo*", en un día lluvioso) de la acción, y darnos un retrato resumido del personaje principal.

Este comienzo nos informa de su nueva situación, pero también de lo que es o era: viajante de comercio. El cuarto, vacío de todo adorno y algo pequeño, sin embargo contiene algo de sumo interés, aunque el autor nos lo presenta como casual ("*estaba colgado aquel cuadro que hacía poco había recortado de una revista*"). Mas sin embargo, es interesante considerar que, aparte de su maleta de viajante, abierta y con sus paños desempacados, el único objeto que no sea meramente funcional, es decir, aparte de la mencionada maleta, la mesa que la soporta y la cama, es este retrato enmarcado.

Podemos entonces preguntarnos: uno porque el autor tiene la necesidad de hablarnos de dicho marco, dos porque es el único adorno del cuarto, pequeño, de Gregorio.

Es claro, por la descripción, y lo confirmará el texto cuando nos contará sus problemas con su jefe, que Gregorio es un viajante sin posibilidad de ascenso.

El marco, significativo dorado, choca con la sencillez no decorada del cuarto. Por lo que debemos pensar que el retrato tiene doble significado: primero, tiene como pretexto representar una imagen de moda, que es el ámbito de trabajo de Gregorio, pero segundo, esta mujer toda de piel, es una mujer de lujo, como resalta además todavía el marco dorado que le puso Gregorio. Es entonces un tipo de pin-up (en sentido estricto de la palabra) para nuestro héroe. Esta imagen colgando representa una mujer cuyo cuerpo desaparece por entero debajo de un abrigo y una boa de piel, a tal punto que: "*estaba allí, sentada muy erguida y levantaba hacia el observador un pesado manguito de piel, en el cual había desaparecido su antebrazo*". El gesto es notable, porque es un gesto de moda (el mostrar el manguito para que se vea en su totalidad), pero también implica la desaparición del antebrazo bajo el manguito, y también

predetermina una actitud erecta, hasta combatiente, de Potnia Thêron o Diosa de la Naturaleza, brazo levantado.

Así vemos que esta imagen se contrapone, por ser erecta y sobre-determinar lo mamífero, como *Le Viol* de 1934 de Magritte por ejemplo, a la posición horizontal, en la cama, de Gregorio, transformado en un insecto. Imagen misma de la mujer desnuda, de la hembra de piel, al igual, precisamente, que la anterior *Venus del abrigo de piel* de 1870 de Sacher-Masoch, la foto del cuarto de Gregorio simboliza todo lo a que el pequeño viajante con pretensiones demasiado altas para él nunca podrá acceder: el dinero (marco dorado), la mujer costosa (con pieles), la belleza canina de periódico, en una palabra el poder. El castigo de Gregorio por haber querido sobrellevarse a su condición social (ir hacia lo mamífero, el poder, el dinero, el lujo y la mujer-trofeo que representa todo aquello): el transformarse en algo que lo retrotrae más acá en la evolución, hacia lo prehistórico y lo invertebrado.

IV.b. En artes plásticas

En artes plásticas, recordaremos la sobredeterminación de la referencia a los petroglifos nacionales en la plástica nicaragüense Praxis y post-Praxis. Lo que nos devuelve, una vez más a lo que planteamos de la influencia del medio y su ideología, en este caso de lo propio, sobre la mente individual del artista.

Tal vez el pintor francés Géricault sea el arquetipo de ello, con su *Balsa de la Medusa* de 1819. En esta representación, que todos conocemos, de los sobrevivientes del naufragio, que pasaron varios días en una balsa de fortuna, y tuvieron que comerse unos a otros, balsa de forma piramidal, con un negro llevando un trapo para llamar al brick que los iba a salvar, en un fondo crepuscular, y en primer plano un hombre con la cabeza revestida de un trapo rojo y sosteniendo con un brazo a un muerto, tenemos varios elementos, típicos de la época, que, como sub-texto, crean un segundo significado:

Los cuerpos desnudos son símbolos de virtud patriótica, a semejanza de los antiguos, por lo que David, el pintor napoleónico por excelencia, los usa a menudo.

El mar es, desde Horacio, símbolo del destino humano, al que, de hecho, se enfrentan estos personajes.

El crepúsculo es para los románticos también, como vemos en las pinturas del alemán Friedrich, símbolo del hombre frente a la Naturaleza, es decir, frente a Dios. Es así notable que Géricault haya trasladado a un ambiente más bien crepuscular lo que ocurrió en la mañana: la salvación por el brick *L'Argus*, a menos que refiera al momento justo anterior, cuando en la noche el barco no vio a los sobrevivientes y por ello se alejó de ellos, antes de volver y salvarlos horas más tarde, como hemos dicho en las primeras horas de la mañana siguiente.

El personaje del primer plano es una derivación de la iconografía de la *Caridad romana*, principio de compasión y virtud familiar alabada como constructora de la nacionalidad por la iconografía del Estado-Nación naciente, por lo que tenemos a Fantine y Cosette en *Los Miserables* de 1845 de Hugo, la figura de *La Portense de pain* de 1884 de Xavier de Montépin, y todas las imágenes de mujeres amamantando a sus niños, en los parques centrales y en los bajorrelieves de los bancos e instituciones nacionales, en Francia, España, o Nicaragua por ejemplo. Es *La Grèce expirant sur les ruine de Missolonghi* de 1826 y *La Liberté guidant le peuple sur les barricades* de 1830, las dos de Delacroix, con mujeres de amplios pechos desnudos.

Finalmente, la retoma, como en Goya o Delacroix que acabamos de citar, del evento periodístico contemporáneo para elevarlo al nivel de acto patriótico mítico, es un proceso que permite aquí a Géricault, basándose en el *Relato del naufragio de la fregata La Medusa por dos sobrevivientes*, Corréard y Savigny, publicado en 1817 (un año después del naufragio), de retomar su temática neodavidiana y napoleónica, de apología de la pasión de los buenos imperialistas, versus los malos realistas, siendo en ello fiel al relato de los dos sobrevivientes.

IV.c. En arquitectura

Ni la propia arquitectura, considerada generalmente como la más baja de las artes, porque se arraiga en la necesidad, escapa a la razón histórica.

En el momento del reencuentro con la herencia greco-romana por consecuencia de las Cruzadas, y de la transmisión a los europeos de dicha herencia por los árabes, es que, a raíz del legado de Santo Tomás de Aquino, cuyas tesis provienen de Avicena y Averroés, nacen y se desarrollan en toda Europa las universidades. Las Cruzadas, que implicaron la creación de hospitales militares en el camino a Jerusalén, y las grandes pestes que sufrió Europa en la época de la Guerra de Cien Años, provocaron la aparición de los Hospitales y las Universidades de Medicina, con las de Bolonia y Padua como vanguardias de estas últimas, oficiando en Padua Vesalio, padre de la disección. El doble proceso de centralización del poder y de extensión del mismo mucho más allá de los límites geográficos de Europa del príncipe moderno nace la estructura centralizada, centrífuga y centrípeta a la vez, de la ciudad moderna, regida por grandes avenidas que todas desembocan en la plaza central con en su centro la catedral y el palacio. Nacen los grandes palacios con sus inmensos jardines, lugares de intercambios sociales. El fin del feudalismo y la aparición de la clase burguesa (cuyo nombre proviene de su situación geográfica en la ciudad, fuera de las murallas de la fortaleza, en el burgo), marcan el fin del castillo medieval, en lo alto, rodeado de aguas, defensivo, y la aparición del palacio moderno, de ciudad o de campo, con su jardín, abierto, de representación, para enseñar el poder y la riqueza del príncipe a sus invitados, adquiriendo este modelo su apogeo con Versailles y sus imitaciones en el barroco. La necesidad, relatada por Maquiavelo, tanto en los capítulos XII a XIV de *El Príncipe* (1513) como en *Del Arte de la Guerra* (1519), de un ejército propio para el príncipe, basado en un ejército permanente y la conscripción, aparecen los cuarteles, a partir de Vauban. El cambio de sociedad, de una sociedad basada en el castigo inmediato y la tortura, como lo era la

medieval, a una sociedad basada en el negocio, provoca la aparición de la cárcel, donde primero se encerraban a los endeudados con su familia, para después, cuando aparecieron los ladrones de camino, acoger a los bandidos y toda clase de asesinos. De este nuevo principio de redención social es que nacen los manicomios a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. La conquista en América y África en particular implicaron la creación de puertos y de fortificaciones, trasladando la fortaleza medieval de Europa a los demás continentes.

La llegada al poder de la burguesía, con la Revolución francesa, y la aparición de los Estados-Naciones, con sus políticas coloniales e imperialistas, fomentaron nuevas tipologías de edificios como son los cuarteles para acoger a clases de edades enteras de conscriptos sobre varios años, esto desde la Revolución francesa, los grandes almacenes y los lugares de diversión populares y burgueses, como son el circo, los freakshows y los parques de diversión para el pueblo, el teatro, el museo (versión culta del freakshow en cuanto prolongación del gabinete de curiosidades barroco, los principales museos del mundo siendo gabinetes particulares que se abrieron al público a la muerte de su dueño), el café-conc y el music-hall para los burgueses, las administraciones e edificios gubernamentales, así como los edificios de agencias policiales (Scotland Yard, Quai des Orfèvres) y secretas (FBI, CIA, KGB, MI5 y MI6), los parques públicos, versión pública de los parques de los antiguos príncipes, siendo a menudo éstos mismos que se abrieron al público en todo el mundo, los principios educativos de la Ilustración implementando la aparición, además con meta de unificación regional en el siglo XIX, de las escuelas públicas, orfanatos, asilos de ancianos y hospitales públicos, estas tres últimas tipologías identificándose y confundiéndose hasta tarde en el siglo XIX, ya que en general un mismo lugar podía asumir estas tres funciones diversas. De la rápida evolución de las técnicas procede la arquitectura de vidrio y acero del siglo XIX, todavía vigente en los siglos posteriores. Los procesos coloniales dieron paso a la creación de ciudades, como Sidi-bel-Abbès, sede de la

Legión francesa edificada por esta misma en 1843. A la inversa, la aparición de la fábrica y la industria en el siglo XIX determinó la aparición de la clase obrera, es decir, también y además, la desafección del campo y la ampliación de las ciudades.

Por otra parte, la llamada arquitectura racionalista o funcionalista de inicios del siglo XX, con sus máximos representantes que fueron Le Corbusier y la Bauhaus por separados, promoviendo el cubo o "*caja arquitectónica*" como principio universal y el ausencia de ornamento como base racional de la arquitectura reproducible, Adolf Loos planteando en su famoso texto homónimo de 1908 ("*Ornamento y delito*") el ornamento como delito, no dejan de inscribirse sin querer queriendo en el principio de arquitectura centralizada moderna: renacentista, manierista y barroca (donde la asociación cubo-esfera remitía a una dialéctica entre tierra y cielo), y en las teorías puristas de las vanguardias de inicios del siglo XX, en particular de Malevich y el suprematismo, desde *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de 1915 hasta los *Arquitectones* de 1923-1927 (siendo los *Arquitectones* de Malevich maquetas de cubos encajonados a manera de juegos formales infinitos o fractales, para emplear un concepto del muy posterior op art). El uso del no-color y de la forma pura es, dicho de otra forma, un principio estético de la vanguardia, y peor aun, de la vanguardia mística, que retoma genuinamente la arquitectura racionalista como si fuera un producto funcional o racional fehaciente. Por lo que vemos que el arte se expresa muy a menudo en círculo cerrado, lo simbólico llamando a lo simbólico, lo que, por otra parte, valida y da más fuerza a nuestro planteamiento inicial de la lectura sincrónica y diacrónica, es decir, contextualizante.

V. Conclusiones

Vemos entonces, a través de este breve recorrido y de las obras abordadas a colación, que la obra se lee desde su época, y que este proceso es lo que, no sólo viene enriquecer nuestra comprensión personal como lector, sino que nos aclara sobre las intenciones de una época, permitiéndonos así entender mejor la

evolución de nuestras mentalidades, lo que es el punto final de todo estudio culturoológico.

También vemos que leer una obra es un concepto mucho más abarcador que sólo remitido a lo meramente literario, y que, desde su propia época, y sus antecedentes, una obra puede leerse, esto es, interpretarse y analizarse desde lo que Ortega y Gasset o los existencialistas podrían llamar sus "*circunstancias*".

No obligatoria, este tipo de lectura interpretativa y comparativa lleva sin embargo mayores placeres al lector, ya que le permite entender al autor, entender a la época y entenderse a sí mismo. Un ejemplo muy significativo de esto es por ejemplo la doble recurrencia en el siglo XIX y todavía en el siglo XX (más aun en sus inicios) por una lado de héroes patrióticos peleándose contra un invasor extranjero (Rob Roy, Robin Hood, Guillermo Tell, Till l'Espiègle, La Flecha Negra, Ivanohé, etc.), y por otra parte de héroes y super-héroes huérfanos (Sans Famille, Heidi, Oliver Twist, Arsène Lupin, Rouletabille, Superman, Batman), los cuales estos últimos en general al final logran ser adoptados por familias pudientes o se revelan ser parte de las mismas. Mientras el lector genuino seguirá preguntándose porque esta recurrencia, si es que acaso se percata de ella, el analista podrá deducir que los héroes vencedores del invasor corresponden a la necesidad de los tambaleantes todavía Estados-Naciones nacientes de asentar su poder en símbolos, mientras los héroes huérfanos son la metáfora de la clase burguesa: cuyo valor se da no por genealogía o herencia, sino por cualidades propias. De la misma manera, la recurrencia en el teatro barroco del tema de la herencia en Ben Johnson, Molière o el mismo Shakespeare, y aún en *El Güegüence*, revela este problema burgués, apuntado por Engels en *Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* de 1884. Los viajes emprendados a menudo por estos jóvenes niños perdidos en la literatura del siglo XIX (Oliver Twist, Heidi, Sans Famille) responde a la necesidad estatal de representar educativamente para el joven público a personajes que, bajo una forma lúdica, presentaran la riqueza y variedad (entendida no como diferencia sino como "*unidad en la diferencia*" según el

genuino término de Alejandro Serrano) de las regiones que a dura pena, y en general a punta de lanzas y con guerras, se intentaba juntar bajo una sola bandera, por lo que todavía Europa y Francia en particular conocen problemas políticos de independentismo en Irlanda, Cataluña, el país vasco, Corse, Alsace, Bretagne, etc. Por este deseo de educar a la niñez en una identidad unitaria, se difundió en Francia *Le Tour de France par deux enfants* de 1877 de G. Bruno (pseudónimo de la Sra. Augustine Fouillé) como libro de clase a nivel nacional.

Otro fenómeno literario perceptible para el segundo tipo de lector, el tipo del héroe-monstruo, es este héroe que al final reconoce que se está buscando a sí mismo u que es el culpable del crimen que se debe castigar: como ocurre en películas como *Angel Heart* de 1987 de Alan Parker, *El abogado del Diablo* de 1997 de Taylor Hackford, *The Others* del 2001 de Alejandro Amenábar, o la fundadora novela de Agatha Christie: *El crimen de Roger Ackroyd* de 1926, en la que el narrador es el asesino, variación del tema es el jefe o el amigo más íntimo que revela ser el culpable, sobrando de este modelo los ejemplos, véase entre otros, además de cierta frecuencia en la obra de Hitchcock, *Misión: Imposible* de 1996 de Brian de Palma o *Constantine* del 2005 de Francis Lawrence. Este modelo es típico del principio crístico del artista maldito: la auto-referencia como proceso de descubrimiento de la alteridad: el artista contemporáneo, ya sin mecenas, se vuelve paradigma de la desdicha humana, lo humano a su vez simbolizándose mediante los contravalores de la figura alabada de Lucifer o Judas, en Víctor Hugo como en Bulgakov, o en el mismo Darío, aunque de forma menos evidente, en "*El rey burgués*" y "*El sátiro sordo*" por ejemplo.